كتاب صالون غازي الثقافي العربي
العدد الأول

النجم فى مدار العشق
كيف نتذوق شعر فاروق جويدة

د. سيد محمد قطب

النجم في مدار العشق

"كيف نتذوق شعر فاروق جويدة"

د. سيد محمد قطب

الطبعة الأولى : ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ١٤٣٥١ / ٢٠٠٦

مطبعة العمرانية للاوفست
الجيزة ت : ٣٧٥٦٢٢٩٩

قطب ، سيد محمد .
النجم فى مدار العشق كيف نتذوق
شعر فاروق جويدة / سيدة محمد قطب
[د.م : د.ن]   ٢٠٠٦
٤٨ ص : ٢٠ سـم . - (كتاب صالون
غازى الثقافى العربى ؛ العدد الأول)
١ -الشعر العربى- مصر- تاريخ-العصر الحديث
ا - العنوان .
ب - السلسلة .
٨١١,٩٦٢

إهداء :

إلى فاروق جويدة

سيظل النجم يبحث عن مدار

يتحرر فيه وجه المبعد

مهما أعياه الدوار

كلمة صاحب الصالون

كان هذا المشروع نبتة غرستها مع أصدقاء الروح والعقل، كان أمسية احتفلنا فيها بصدور كتاب الصديق الأديب العربي صاحب القلم الشادي المترنم بأعذب المشاعر الأستاذ عبد الله الجفرى "هذا يخصك سيدتي" وأصبحت الأمسية ندوة ومنتدى وحلقة بحثية ضمنت نخبة من أهل الإبداع والنقد والفكر، وتوالت الجلسات والنقاشات والأفكار في سياق من الحب والسعي إلى تفعيل الدور الثقافي في حياتنا الاجتماعية، فالأدب منظومة كاملة من السلوك، الأدب هو شعرية الحياة التي تحتضن العقول والقلوب، وهكذا الأدب قصيدة اسمها الحياة، وكذا اجتمعنا في بيت القصيد، في الصالون الثقافي العربي الذي أشرف به وأسعد بوجود الأحباب إلى جواري وفي وسطهم دائما أستاذي وصديقي الدكتور سمير سرحان الذي قدم للصالون كل الاهتمام والرعاية، وأعضاء اللجنة العلمية الذين أعتمد عليهم في وضع معايير اختيار المكرمين والقائمين بالدراسات وتنظيم الأمسيات الثقافية.

وكان من نتيجة التفاعل الإيجابي الذي يحتضن الأفكار المخلصة أن أصدرنا فاعليات الصالون والحلقات الفكرية والأمسيات الشعرية في خمسة مجلدات حافلة بالدراسات

والشهادات والمداخلات والسير الذاتية والقصائد الغنائية الشعرية، أثرت المكتبة العربية ونرجو أن تفيد أهل البحث العلمي .

ومن أجل زيادة فاعلية النشاط الثقافي فقد رأت اللجنة العلمية إصدار كتاب غير دوري لدراسة أحد الموضوعات الأدبية المتعلقة بعلم من أعلام الإبداع أو ظاهرة من ظواهر الأدب ، أو التنظير للاتجاهات النقدية وإلقاء الضوء على المنظومة المعرفية.

وهذا هو الكتاب الأول الذي أسعدني أن يتناول إحدى قصائد شاعر الحب والتمرد المحلق بالكلمة في فضاء الجمال والخيال الصديق العزيز الأستاذ فاروق جويدة الذي سيشرف الصالون بتكريمه في إحدى دوراته القادمة.

كما يسعدني أن يكون مؤلف هذا الكتاب الأستاذ الدكتور سيد قطب ، الصديق الذي بدأ معي هذه الرحلة منذ الدورة الأولي ولم يبخل بجهد أو وقت من أجل البحث العلمي وأضاف بنشاطه النقدي وإبداعه الشعري ومداخلاته العميقة إلى فاعليات الصالون قيمة لا ينكرها إلا جاحد .

كما أخص بالشكر صديق الأستاذ الدكتور جلال أبو زيد الأمين العام للصالون الذي يبذل أقصي طاقته في سبيل إنجاح كافة أشكال النشاط الفكري للصالون . ونتمني أن نكون عند حسن ظن القارئ العربي وأن يستمر العمل القائم على دعاة المحبة والإخلاص .

أ. د. غازى زين عوض الله

كلمة اللجنة العلمية

هذا العمل العلمي الفكري الثقافي الذي يقـوم بـه الصـديق الحبيب الدكتور غازي عوض الله، يستحق كل تقدير، فهو نشاط ثقافي يعي دور الكلمة في صياغة الروح الكلية لجسد الوطن .

إن فاعليات الصالون الثقافي الذي حرص الـدكتور غـازي على إقامته كل عان ، ثم شتاء وصيفاً تتسع يوما بعد يوم وتجـد صداها الطيب في الأثير العربي العاشـق للإبـداع، لقـد غـزا الغازي مسرح الثقافة العربية وفتح قلبه وصـالونه لكـل مبـدع وناقد وصاحب عطاء مميز من جيل الرواد ومن شباب البـاحثين الواعدين بالتميز والعمق .

ولا شك أن ساحة العطاء تتسع لكل المخلصين فـي فضـاء الوطن الشاسع الذي يحتضن أرواحاً باحثة عن الحقيقة في قلـب الإبداع ، وهذا ما نحتاج إليه في هذا المنعطف التـاريخي الـذي يتطلب تفعيل دور الإنسان ليكون مرتبطا ببيئته وسياقه المحيط ، وهذا ما فطن إليه الدكتور غازي، ومضى في سـبيله بـإخلاص المثقف المستنير .

لقد أعاد الدكتور غازي مفهوم الصالون الثقافي الـذي قرأنـا

عنه في الغرب في أزمنة الإبداع الجميل التي أنتجت التيــارات الأدبية المختلفة وخرج منها إلى عالم النور أعلام كان اجتماعهم في سياق واحد أكبر حافز لهم على التنافس الإبداعي .

وهذا ما حدث في صالون غــازي الثقــافي ، لقــد ارتــبط الصالون بأسماء لها قيمتها في حياتنا الثقافية وقدم لحركة الإبداع العربي رصيدا يتضاعف في خزائن الحكمة ، ولم يكن العطــاء الثقافي في هذه الحلقة البحثية النقدية الفكرية قاصرا على اتجــاه بعينه أو تيار بذاته، بل احتضن المنتدى الغازي كــل التيــارات وكان حرص اللجنة العلمية على هذا التنوع منــذ البدايــة فــي الحسبان ، كما كان حرصها على ضم أكبر قــدر مــن مبــدعي العالم العربي ونقاده في هذه الحلقة المستنيرة، مثلما كانت أنشطة العطاء الحضاري المختلفة موضوعة فــي برنــامج الصــالون الثقافي على الدوام .

وهذا الكتاب الذي يفتتح به الدكتور غازي سلســلته البحثيــة الجديدة فكرة جديرة بالاهتمام والعناية، لأن السياق النقدي الحالي يحتاج إلى كثير من المنابر التي تطرح في دائرة التلقي الــرؤى النقدية التي تضيف إلى القراء رصيدا من الخبرة الجمالية ترقــى بمتعة التذوق الأدبي والتحليل النصي فيصل إبداع المتلقــي إلــى إنتاج القيم المعرفية بالقراءة الإيجابية الكاشفة لأســرار الإبــداع وهذا الوعي النقدي هو ما نسعى إليه في سياق ثقافتنا العربية.

أ.د. سمير سرحان

تقديم

هذا العمل سعى معرفي لتذوق النص الأدبي عبر الهيكل العلمي القائم على مقولات منهجية وإجراءات تصنيفية ، ولكنه لا يقف على باب المنهجية مكتوف اليد بل يطرق هذه الآلية ويتفاعل معها ويصاحبها في رحلة الاكتشاف الجمالي ، إنه يصاحب هذه المنظومة الإجرائية ويجاوزها في الوقت نفسه من خلال رؤية ترى في الإبداع القولي والتشكيلي وأشكال الفنون كافة عالما من الشعرية التي تتجاوز كل تخطيط إجرائي .

لقد شغلت الاتجاهات الندية المعاصرة مساحة كبيرة في المكتبة العربية ، وتباينت فيها الآراء ، البعض رأي فيها الإنقاذ العلمي من الانطباع والمذهبية وإعادة العرض الذي يدور في فلك النص تابعا ساذجا دون عمق... إنها سطوة العلم التي تسعى لإخضاع الظاهر كلها لها... إنها الآلية المنهجية المنقذة للآداب كي يكون لها منظومة علمية ، والبعض رأى فيها نموذجا جديدا للبلاغة التراثية ... ومنطق يحكم عمليات إنتاج الشعرية ...

والبعض رأى فيها المعول الذي سيقضى على كل اليم الجمالية ويضحى بالتجربة الجمالية على مذبح العلم الذي أمسى وبات وأصبح واضحي أسطورة عصرية يخضع كل شيء لحساباته

المتغيرة في سوق التداول السلعي والنقد سلعة عصرية تدخل عملاته الورقية والفضية والذهبية في الخطابات التواصلية كلها.

ولا شك أن المنهجية العلمية التي فرضت نفسها على الخطاب النقدي المعاصر كانت لها إيجابيات وسلبيات ، لقد ارتقت بالمعرفة الأدبية وأحيت علوم البلاغة التراثية وتجادلت معها، ولكنها في الوقت نفسه أنتجت حداثة غامضة في أحيان ليست بالقليلة وطرحت في الدوريات نصوصا مستنسخة متشابهة، وظل النقد الانطباعي المستنير يحمل شعلة الكشف في مدارات الإبداع، بل إن النقاد المنهجيين هم الذين قادوا النقد الانطباعي وتركوا لبعض الممارسين الأكاديميين الباحثين عن درجات الترقي مشقة النقد الآلي الذي لا يخرج بنتيجة على الرغم من ثبت النتائج المحلق بذيل كل بحث.

إن استثمار مقولات الطرح النقدي في تداول النصوص أمر مشروع ومفيد ويخدم التجربة التفاعلية التي تؤسس فعل القراءة الإيجابي، ولكن الالتزام الشكلي بمجموعة من الآليات لا قيمة له على الإطلاق ، ويجب على الناقد المدرك لطبيعة النظريات النقدية أن موت النظرية مرهون بتمامها أو كما تقول لنا المعرفة الشعرية "إن الحروف تموت حين تقال"، وأن واضعي النظريات أنفسهم يتجاوزونها، وأن التقدم المعرفي لن يكون أبدا في النقل دون إعمال العقل، وأن كل ممارسة نقدية لا تضيف إلى المنظومة المعرفية للخطاب النقدي ذاته شيئا محكوم عليها بالفشل والاندثار، وأن الإخلاص المنهجي في مجال النقد الأدبي ضرب من المحال، لأن الخطاب تفاعل وإضافة وتطور

بالمقولات والإجراءات، وأن هناك منطقة عميقة تلتقي فيها المناهج المتباينة كالبذرة التي خرت من نبتتها أغصان متشابكة تجدد أوراقها وتحافظ على الجوهر الحيوي لشجرة المعرفة، وما أكثر الأوراق المتساقطة في خريف النقد وما أكثر الفروع الجرداء في شتائه، وما أشهي الثمار الناضجة في ربيع النقد وصيفه .

وهذه الأوراق تقدم قراءة لقصيدة الشاعر العربي المصري المعاصر فاروق جويدة "النجم يبحث عن مدار" وتنطلق الدراسة من مقولات منهجية أنجزتها المنظومة البنيوية التي تتعامل مع العناصر التي تصنع أدبية النص وتمنحه خصوصيته بوصفه شكلا جماليا مؤسسا على الوظيفة الشعرية للغة.

ولأن اللغة هي جسد النص الذي يغطي هذه العناصر ويمنحها وجودها الحيوي ، كان لابد أن تتقاطع مقولات الأسلوبية مع مقولات البنيوية ، لأن الحديث التجريدي عن عال جمالي أمر غير محتمل ، وإذا حضرت الأسلوبية بوصفها المعالجة الساعية لاكتشاف جماليات اللغويات النصية ، فإن علوم البلاغة ستفرض نفسها هي الأخرى بوصفها الأم الشرعية للأسلوبية ، وسيتحرك البحث على المستوى الإجرائي من تقاطع ثلاث دوائر علمية متداخلة هي البلاغة والأسلوبية والبنيوية ، وهذا المنطلق في المعالجة الإجرائية سيمضي في أفق القصيدة باحثا في مدارتها عن كلمة النص التي تشغل روح المبدع وهذا ما يفتح الدوائر الإجرائية السابقة على الدائرة الأكبر ونقصد بها دائرة التأويل.

وقد اخترنا قصيدة جويدة التي أشرنا إليها لأسباب جماليـة ، في من إنتاج صوت له مساحة واسعة في دائرة التلقي ، فصوت جويدة الشعري يقاوم العزلة والتغريب والغموض ويدرك جيـدا أسرار الصنعة الشعرية التي تصل إلى درجة عالية من النضـج حين تبدو تلقائية تمزج في حيوية فريدة بين العمق والبسـاطة ، وهذا ما يجعل لجويدة مكانته المهمة في منظومة التلقي الإبداعي المعاصر على المستوى الجماهيري باختلاف مسـتويات القـراء الثقافية ، ولكن هذا التوهج الذي ينير بوتقة التواصل بين جويـدة وجماهيره لم يحظ بجهد نقدي اكتشافي يصل إلى المنطقة العميقة التي يلتقي فيها هذا الصوت الشعري بالروح الجمعي المتواصـل مع التشكيل الجمالي لإبداع جويدة والمتفاعل مع كلمة الشاعر .

لقد توجه النقد إلى الشعر المغلق بدرجة أكبر من توجهه إلـى الشعر المتداول في دائرة التلقي ، وهذا الأمر عزل النقـد عـن الذوق العام واحتياجات القارئ العربي الحقيقية ، يضـاف إلـى ذلك بالطبع استغراق الخطاب النقدي في الشكلية العلميـة التـي كادت تساوى بين التجارب النصية دون أن تفرق بين النصوص أو تبحث عن خصوصيتها، وربمـا تعـود الممارسـة النقديـة للاهتمام بالذوق العام وبالعملية التداولية للإبداع مع التقدم الآنـي في نظريات التلقي والنقد الثقافي ، ويبدو أن تبعية النقد العربـي لبعض مناطق النفوذ المعرفي الغربية هي التي تحرك الخطـاب النقدي في مداراته الاغترابية البعيدة عن الذوق الحقيقي للمتلقـي العربي .

إن تجربة المعالجة النقدية لنص متكامل تحقق أكثر من نتيجة

إيجابية وهذا ما نسعى إليه في هذا المقال، فالتجربة الإبداعية تحتاج إلى معايشة ومصاحبة ومسامرة وبوح، وصحبة النص الواحد تتيح للناقد هذه الرحلة الاكتشافية الجمالية، ومن هذه الرحلة يقدم الناقد نصا يظل مصاحبا للنص الإبداعي ويصبح حلقة وصل بين هذا النص الإبداعي وبين نصوص معرفية أخرى متعددة تتحرك في مدارات متباينة في مساراتها ولكن هناك طاقة مغناطيسية ما تصلها بعمل المبدع ويساعد العمل النقدي على إقامة حلقات الوصل بين هذه النصوص لأنه يلتقط الشحنة المغناطيسية الصادرة منها ويسحبها إلى المدارات التي يمكن لها أن تتفاعل معها .

كما أن المعالجة النقدية لنص واحد تعد اختبارا حقيقيا للمقولات النقدية التي تتعرض لعملية دمج تركيبي وجدل استبدالي طوال التفاعل الدائر بينها في الروح النقدي المرتحل في بحور الإبداع التي يكمن الدر في أعماقها إذا استعرنا التشبيه الحافظي العبقري للرموز اللغوية، فالإبداع أيضا نظام لغوى يقع في قلب اللغة الأم.

وإذا استطاع الروح النقدي اكتشاف إحدى الدرر الكامنة في جوف النص فإنه بلا شك يطرح هذا الاكتشاف أمام تجارب معرفية أخرى تتعامل مع إبداع الأديب ذاته فتبحث عن الجوهر العميق الكائن في قلب تجاربه التشكيلية ، بل تساعد هذه الاكتشافات على مواصلة اقتناص الدرر المتشابهة والمغايرة الكامنة في نصوص أخرى تنتمي للجنس الأدبي ذاته أو لأجناس أدبية أخرى تلتقي في دائرة الشعرية المتسعة مع تجربة القراءة

الاكتشافية السابقة .

من هذا المنطلق كانت رحلتنا في قصيدة جويدة "النجم يبحث عن مدار" التي نستطيع منذ عنوانها أن نصنفها ضمن اتجاه أدبي موضوعي هو أدب البحث ، وفيه تكون رحلة المبدع من أجـل اكتشاف حقيقة ما هي المرتكز الذي يتحرك من خلالـه ، وهـذا النوع سيتحقق في الشعر تحت مسمي "قصيدة البحث" التي أنـتج فيها جويدة هذه القصيدة ، ويستحق هـذا الموضـوع الشـعري دراسات مطولة ، لأن التجربة البحثية النصية تتصـل اتصـالا وثيقا بطبيعة الإبداع ذاته باعتباره بحثا دائبا عن اكتشاف معرفي عبر التجربة الروحية الحدسية والتشكيل الجمالي اللغـوي الـذي يقتنص الرؤية الإنسانية في خيوط نسيجه المتلاحمة .

شاعر وقصيدة

فاروق جويدة ...
رحلة في مدارات الإبداع ...

ونجم في سماء العشق من خلال خطابه الشعري الذي واصل تشكيل القصيدة الوجدانية المفضلة في سياق التداول الجمالي في كل عصر وفي كل ثقافة .

في العاشر من فبراير عام ١٩٤٥ م كان ميلاد هذا الصوت ، في دلتا مصر ، في كفر الشيخ مثل الناقد صلاح فضل "أيقونة الحداثة ، والروائي القاص المحلق بالكلمات في فضاء الوصف "خيري شلبي" الوتد صاحب البورتريه الذي يرسم النفس من داخلا ويبرز أعماقها ، وفؤاد بدوى الشاعر القاص المترجم، وصديقي الأستاذ الدكتور أبو زيد أيضا .

جويدة. صوت تنسم في الطفولة والصبا والشباب عبير نزار وصلاح بد الصبور والسياب وأحمد عبد المعطي حجازي، وأدرك رائحة أمير أبوللو والمتحدث الرسمي باسم الرومانسية العربية المعاصرة وباعث الأطلال في الفضاء الغنائي إبراهيم

ناجي، وتذوق تجارب تجديد محمود حسن إسماعيل، وحلق مع جبران والمهجرين، وتواصل مع الوجدانيات التراثية التي بعثها بروح الناقد المبدع عبد القادر القط ، جويدة ابن الزمن الرومانسي الذي حلم بأوبرا في كل قرية وشاد ملامح الصورة الجمعية وهي تتألق ببريق الطموح الخمسيني ثم وهي تخبو في رماد الانكسار الستيني، ثم التحولات الكبرى التي تكاد تتطمس فيها الهويات القومية والفردية منذ السبعينيات، وشارك جويدة في مقاومة تيارات الطمس هذه باحثا عن الحقائق والخصوصيات في شعره الغنائي الذي لا يخلو من دراما وشعره الدرامي المتضافر بخيط رؤيوى إنساني فلسفي يلتقط خيوط المأساة التي تولد في قلب الضعف الإنساني المعلق بين الطموح المؤسسي المستند إلى الواجب والوهج العاطفي الذي يميل مع الهوى ، ولم يقتصر عطاء جويدة على الإبداع الشعري الغنائي والمسرحي وإنما واصل رحلة الإبحار في مدارات الكلام والخطابات بمقالاته في الأهرام المصرية بوصفه أحد أهرم الكتابة الباسقة في فضاء التلقي العربي المعاصر .

بدأت انطلاقة جويدة في أثير الشعرية العربية بديوان كامل له تجربته الخاصة المرتبطة بتجربة الوطن ونقصد به ديوان "أوراق من أكتوبر" عام ١٩٧٤م ، ثم توالت روائعه العاطفية الوجدانية الذائعة الصيت "حبيتي لا ترحلى / ويبقي الحب / في عينيك عنواني / دائما أنت بقلبي / لأني أحبك"، وكان عام ١٩٨١ الذي صدر فيه ديوان "لأني أحبك" هو العام ذاته الذي أصدر فيه شاعرنا مسرحيته الشهيرة "الوزير العاشق" وكتابه في

أدب الرحلات "بلاد السحر والخيال" طبقا لترجمته التسجيلية في موسوعة هيئة الاستعلامات المصرية، ثم صدرت مسرحيته القومية (نسبة لعرضها هي الأخرى على المسرح القومي المصري) دماء على ستار الكعبة عام ١٩٨٦م.

وتجب الإشارة إلى الخيط الوطني المرتبط بالخيط العاطفي في إبداع جويدة متواصلا مع نزار ومواصلا النزعة الإنسانية التي احتفي بها صلاح عبد الصبور، مع ملاحظة اهتمام جويدة بالرحلة وتسجيله لبعض أنماطها في كتاب خاص، وإذا كان شاعرنا يجد في الرحلة المكانية تجربة معرفية ونفسية فإنه أيضا في عالمه الشعري يتحرك من مفهوم الرحلة الكشفية فيما أطلقنا عليه قصيدة البحث أو يمكن أن نضيف لذلك اسما آخر هو "قصيدة الرحلة".

كما يمكن القول بأن جويدة الذي يمزج بين العاطفة الخاصة وعشق الوطن والمكان، ويضافر بين الخطين الغنائي والدرامي مثلما يصل دائرة الواقع بدوائر التاريخ، قد مزج بين عمق الرؤية الإبداعية وبساطة الأداء الصحفي مفيدا من نظريات الاتصال التي درسها في قسم الصحافة بكلية الآداب ثم مارسها إعلاميا متميزا مثلما عمق هذه الممارسة الإعلامية في خطابه الصحفي بموهبته الإبداعية الكشفية القابضة على جمر الحقيقة.

تلك صورة صغيرة الحجم لشاعر كبير القامة، نواصل رحلتنا معه في قصيدته "النجم يبحث عن مدار" وهي من ديوانه "آخر ليال الحلم" ١٩٩٣م، الذي قدمه للمكتبة الشعرية العربية في

مرحلة النضج الطموح إلى اكتشاف الحقائق من زاوية فلسفية تسرى في نسيج القصيدة لتمنحه لونا عميقا يمتص الذهن والوجدان معا.

وفيما يلي نستحضر هذه الرائعة كاملة قبل المعالجة النقدية لها وقد وضعنا الأرقام بجوار السطور الشعرية حتى تسهل العملية الإحالية خلال رحلة القراءة .

النجم يبحث عن مدار

١ ـ وجـــه جميـل ....
طاف في عيني قليلاً .. واستدار

٢ ـ فــأراه كالعشــب المســافر
في جبين الأرض يزهو في اخضرار

٣ ـ وتمر أقدام السنين عليه ... يخبو
ثم يسـقط في اصفـرار

٤ ـ كـم عشـت أجـرى خلفـه
رغـم العواصف والشواطئ والقفار

٥ ـ هـل آن للحـلم المسـافر
أن يكـف عن الـدوار ...؟

٦ ـ يا سندباد العصر .... ارجع
لم يعد في الحب شيء
غير هـذا الانتحـار

٧ ـ ارجع .. فإن الأرض شاخت
والسنين الخضر يأكلها البـوار

٨ ـ ارجـع .. فإن شـواطئ الأحـلام
أضناهـا صـراخ الموج
من عفـن البحـار

٩ ـ هـل آن للقلب الذي عشق الرحيـل
بأن ينام دقيقـة ...... مثـل الصغـار ؟

١٠ ـ هـل آن للوجه الذي صلبوه
فـوق قنـاعه عمـرا
بـأن يلقي القناع المستعار ؟

١١ ـ وجه جميل طاف في عيني قليلاً واستدار

١٢ ـ كان الوداع يطل من رأسي
وفي العينين ساعات تدق
وألف صوت للقطار

١٣ ـ ويلى من الوجـه البرئ
يغوص في قلبي فيؤلمني القرار

١٤ ـ لـم لا أسـافـر
بعد أن ضاقت بي الشطآن
وابتعـد المـزار

١٥ ـ يا أيها الوجه الذي أدمي فؤادي
أي شـيء فيـك

١٦ ـ مازال يسكرني شعاعك
رغم أن الضوء في عيني نار

١٧ ـ أجرى فالمح ألف ظل في خطاى
فكيف أنجو الآن من هذا الحصار؟

١٨ ـ لـم لا أسـافر
ألف أرض تحتويني
ألف متكأ ودار

١٩ ـ أنا لا أرى شيئا أمـامي
غير أشلاء تدارها العواصف
والغبـار

٢٠ ـ لم ظل يخدعني بريق الصبح
في عينيـك
كنـت أبيـع أيـامي
ويحملني الدمـار إلى الدمـار

٢١ ـ قلبي الذي علمته يوما جنون العشق
علمني هموم الانكسار

٢٢ ـ كانت هزائمه على الأطلال
تحكي قصة القلب الذي
عشق الرحيل مع النهار

٢٣ ـ ورأيته نجما طريدا
في سماء الكون يبحث عن مدار

٢٤ ـ يا سندباد العصر عهد الحب ولى
لن ترى في القفر لؤلؤة
ولن تجد المحار

٢٥ ـ وجـــه جميـــل
طاف في عيني قليلاً ... واستدار

٢٦ ـ ومضيت أجرى خلفه ..
فوجدت وجهي في الجدار

البنية الإيقاعية

تختلف اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية التي نستخدمها في الخطابات المختلفة بعيدا عن أشكال الإبداع الجمالي ، وإن تجلت بعض ملامح الشعرية التعبيرية في الممارسة الكلامية العامة ، فهناك خلط طفيف بين الشعر والشعرية ، إن الشعر شكل إبداعي متكامل له سماته الجمالية المستمدة من نظامه التعبيري الخاص ، أما الشعرية فهي مجموع التقنيات الجمالية التي تقع في بنية الشعر بصفة خاصة ولكنها تمتد في معظم أشكال القول بوصف الذات الإنسانية تمارس الأداء الشعري في صياغتها الكلامية لأسباب حجاجية أيديولوجية وتأثيرية لا تخلو من إحساس بتحقيق الذات أو تحقيق بعض المنافع بطرق جمالية .

والقصيدة التي نتناولها تنتمي إلى شعر التفعيلة الذي يعتمد على توالي تفعيلة ما بصورة منتظمة ولكن باختلاف عدد التفعيلات من سطر شعري إلى أخر .

ولا يعتمد هذا النوع من الشعر على قافية محددة وحرف روى واحد بعد كل عدد معين من التفعيلات مثلما هو الحال في العروض الخليلي .

ونريد هنا أن نفرق بين السطر الخطي والسطر الشعري ، فالسطر الخطى محدد بآليات الطباعة ، وبطريقة الكتابة التي اتبعها الشاعر ، ولهذه الطريقة أهميتها في الإنشاد وفي التفسير الدلالي أيضا .

أما السطر الشعري ، في هذه القصيدة على وجه التحديد ، فلا نستطيع أن نقيده بالسطر الخطى لأن القراءة تظل ممتدة بحكم اعتماد النص على تكرار نوع من القوافي الخاصة تنتهي بالسكون ويحدث عندها تعديل مقطعي في التفعيلة ، بحيث يمكن القول بأن السطر الشعري هنا يمتد حتى تأتي القافية الرائية الساكنة المسبوقة بالحركة الطويلة .

والتفعيلة التي يقوم عليها النص هي "متفاعلن" التي يتأسس عليها بحر الكامل، مع التحويل المعروف في هذه التفعيلة (متفاعلن: مستفعلن) ويتمثل في تسكين الثاني المتحرك أوبمعنى آخر تحويل المقطعين القصيرين في بداية التفعيلة إلى مقطع واحد طويل، والشاعر يستخدم أصل التفعيلة ويستخدم أيضا هذا التحويل الذي يسمح له باستغلال الصوائت إلى أقصى حد ممكن مما يزيد من ارتفاع الإيقاع.

وتتغير هذه التفعيلة في القافية من (متفاعلن) إلى (متفاعلان) حيث يتحول المقطع الطويل في نهاية التفعيلة إلى مقطع زائد في الطول مما يتطلب الوقف، ويحدد نهاية الوحدة الشعرية أو السطر الشعري الذي يغاير السطر الخطي كما أوضحنا فيما سبق.

لكن هناك علاقة جدلية بين السطر الخطي والسطر الشعري،

تتمثل في أن القارئ يمكن أن يقف عند نهاية السطر الخطي ثم يواصل أو يعيد قراءته مرة أخرى مع ما يليه حتى يصل إلى نهاية السطر الشعري .

هنا سنجد تحويلات إيقاعية في كل سطر ، فبناء على ازدواجية القراءة هذه أو تعددها ستتحول التفعيلة في بدايات بعض الأسطر الخطية إلى (فاعلن) ولكن هذا التحول ليس نهائيا — ولا يمكن أن يكون — لذلك سنجد أننا أمام نوع من التوزيع الموسيقي ، جملة موسيقية خلفها جملة موسيقية أخرى ، هناك جملة موسيقية أساسية ، تتغير في بعض افتتاحيات السطور الخطية ولكنها لا تختفي وإنما تتحول إلى موسيقي خلفية ، ثم تعود سريعاً لتصبح اللحن الأساسي .

أما المعدل التكراري للتفعيلة في السطر الشعري الواحد فيتراوح ما بين أربع مرات وثماني مرات ، فإذا كانت هذه التفعيلة في بحر الكامل تتكرر ست مرات في البيت الواحد ، فإن متوسط التكرار في هذه القصيدة هو ست مرات أيضا .

بذلك نجد أن الشاعر لا يبتعد كثيرا عن النموذج التكويني الموجود في ذهن المتلقي العربي ، وهذا النموذج التكويني مستمد من الموروث الإيقاعي الذي أبدعه واستقبله المجتمع العربي التاريخ.

من جهة أخرى فإن النص ، على الرغم من طوله النسبي ، نص إنشادي ، يراعي عملية الإنشاد الشفاهي وتعدد مستويات هذا الإنشاد ، إنه نص بعيد عن التجريب أو التغريب ، نص يحتفل

بالمتلقي ويقدم له أعلى درجات الإيقاع الموروثة وحينما يجـددها فإنه لا يثور عليها وإنما يستغل إمكاناتها كافة ويصاعد حضورها.

إن الشاعر ينتقل بين المتحرك والساكن في الفضاء الإيقـاعي مثلما يمضي النجم في رحلته بين المتحرك والساكن.

فإذا انتقلنا من الهيكل الإيقاعي إلى المحتوى الصوتي سـنجد هناك توظيفا واضحا للهندسات الصوتية بتكرار أصوات معينـة على مدار النص .

والعلاقة بين الهيكل الإيقاعي والمحتوى الصـوتي ، تماثـل العلاقة بين المحور الأفقي التركيبي والمحور الرأسي الاستبدالي، وتحقق عملية التوازى التي تعتمد عليها شعرية التشكيل النصي.

وبالطبع فإن أعلى أنواع التكرار بالنسبة للمحتوى الصـوتي يتمثل في تكرار صوت الراء الساكنة المسبوقة بالفتحة الطويلة ، هذا التكرار الذي وظفه الشاعر بما يعادل القافية فـي العـروض الخليل .

لكن التأمل في توزيع الأصوات في النص الشعري يوضح لنا أن صوت الفاء يؤدى دورا مهما في إيقاع الخمسة أبيات الأولي، تلك الأبيات التي تنتهي بالتساؤل الأول (هل آن للحلم المسافر أن يكف عن الدوار؟) وتقع الفاء في ثمانية مقاطع قصيرة وخمسـة مقاطع طويلة ، ومقطع زائد في الطول ، وحينما تقع في المقطع الزائد في الطول فإنها تلتقي مع الفتحة الطويلة والراء في كلمـة (القفار) في نهاية السطر الشعري الرابع.

ومثلما تؤدى الفاء هذا الدور في الإيقـــاع باعتبارهـــا وحـــدة موسيقية تكرارية في الأبيات (١ ــ ٥) سنجد صوت القاف يقوم بدور تكراري شديد الوضوح في البيتين (٩ ــ ١٠).

أما نهاية القصيدة في البيتين (٢٥ ــ ٢٦) فإن صوت الجـــيم يتصاعد ليصبح مرتكزا أساسيا في إيقاع النهاية.

إن الحديث عن البنية الإيقاعية يكشف لنا النموذج التكـــويني للنص الشعري وكيف يتكثف الإيقاع بإنشـــادية عاليـــة وبغنائيـــة صارخة، لكنه لا ينتهي عند هذا الحد لأنه يقيم علاقة مع البنيات الأخرى للقصيدة ، فتتصب البنية الإيقاعية في البنيـــة التركيبيـــة وتتقاطع البنيتان مع البنية الموضوعية أو الدلالية للنص .

البنية التركيبية

تعتمد القصيدة اعتمادا أساسيا على البناء الثلاثي سواء على مستوى الوحدات الجزئية أم البنية الكلية للنص.

ونلاحظ ذلك منذ الاستهلال الذي يمثل وحدة متكررة ، بل إن هذا السطر الاستهلالي يتكرر ثلاث مرات (وجه جميل.. طاف في عيني قليلا .. واستدار) ويقع هذا التكرار في الأسطر الشعرية (١ ــ ١١ ــ ٢٥) فإذا عرضنا لهذا البناء الثلاثي على مستوى الوحدات الشعرية الأخرى سنجد هذه البنية الثلاثية واضحة منذ السطر الشعري الأول كما يلي :

١. جميل ..
٢. طاف في عيني قليلا ..
٣. واستدار

ويتكرر هذا البناء الثلاثي في معظم أبيات القصيدة ، ففي السطر الشعري الثاني :

١. فأراه كالعشب المسافر
٢. يخبو
٣. ثم يسقط في اصفرار

وفي السطر الشعري الرابع :

١. كم عشت

٢. أجرى خلفه

٣. رغم العواصف والشواطئ والقفار

وفي الخامس :

١. هل آن للحلم المسافر

٢. أن يكف

٣. عن الدوار ؟

ولسنا في حاجة إلى العرض الوصفي المستمر لتوزيع هـذه البنية الثلاثية على مدار النص كله ، ولكن هذا البنـاء الثلاثـي الجزئي يلتقي مع البنية الكلية للقصيدة التي تتكون من ثلاثة قاطع شعرية يبدأ كل مقطع بالسطر الشعري الاستهلالي المتكرر (وجه جميل..) كما أشرنا لنجد أن هذه البنية الثلاثية تتشكل كالتالي :

١. الأبيات (أو الأسطر الشعرية) من (١ ــ ١٠) تمثـل المقطع الشعري الأول .
٢. الأبيات (أو الأسطر الشعرية) من (١١ ــ ٢٤) تمثل المقطع الشعري الثاني .
٣. البيتان (٢٥ ــ ٢٦) يمثلان المقطع الشعري الثالث.

وستكون لهذه البنية قيمتها الدلالية كما سيتضح فـي التحليـل الدلالي .

البنية المعجمية والبنية النحوية

تقوم البنية المعجمية في النص السابق على التقابل ، وهذا التقابل ينقسم بدوره إلى تقابل اسمي وتقابل فعلي .

إن التقابل المعجمي في القصيدة التي نرحل في فضائها الجمالي لاقتناص الجوهر الدلالي الساكن في مجالاتها المتحركة بالإيقاع والدمج والاختيار ، ناتج من خلال علاقة بين حقلين أساسيين : أحدهما موجب والآخر سالب .

الحقل الموجب فيه حياة وصعود وخصوبة .

والحقل السالب فيه جفاف وهبوط وموت .

ويتضح التقابل الاسمي من خلال الوحدات المعجمية (الألفاظ ذات الدلالة العرفية في اللسان الجمعي) الآتية :

- **العشب**
- **جبين**
- **اخضرار**
- **الخضر**
- **ألف أرض**
- **العشق**
- **الأحلام**
- **الوجه**

ـ اللؤلؤة
ـ المدار

وهي المحور الدال على الإيجاب أو الصعود والخصوبة والحياة ، وعلى الجانب الآخر يتقاطع المحور الثاني الدال على الجفاف والهبوط والسلب مع المحور الأول من خلال الألفاظ الدالة على المعاني السلبية وهذه الألفاظ ـ كما جاءت في القصيدة ـ هي :

ـ القفار
ـ ألدام
ـ اصفرار
ـ البوار
ـ الحصار
ـ الانكسار
ـ الانتحار
ـ القناع
ـ عفن
ـ الجدار

أما التقابل الفعلي فنمثل له بما يلي :

طاف / استدار
يزهو / يخبو
أسافر / أرجع
يبحث / لن تجد

والتقابل الفعلي يحدث من العلاقة الجدلية بين الحضور والتألق والحركة والرغبة من جهة والتحول والخفاء والجمود والفشل من جهة ثانية ، بعني أن هنا مجموعة من المعاني الإيجابية في المحور الأول تتفاعل وتتكامل معا في سياق كلي تقاطعها فيه مجموعة من المعاني السلبية في المحور الثاني تتكاتف معا لتواجه المعاني الإيجابية .

وهذا التقابل القائم بين الحياة والموت أو الصعود والهبوط أو الحركة والجمود يتوزع في ثلاثة حقول معجمية أساسية هي :

ـ حقل الأرض
ـ حقل العشق
ـ حقل البحر

وهذه الحقول الثلاثة تسمح بتفسير القصيدة عدة تفسيرات، فمن الممكن في إطار حقل العشق تفسير القصيدة تفسيرا رومانسيا وفي إطار حقل الأرض نستطع تفسير القصيدة تفسيرا وطنيا قوميا.

وفي إطار حقل البحر يمكن تفسير القصيدة تفسيرا إنسانيا عاما يناقش تجربة الإنسان في الوجود وما بها من تناقضات شعورية وذهنية .

ويكتمل التقابل المعجمي بالتقابل النحوي القائم بين تنوع الأسلوب بين الخبري والإنشائي، وانقسام دلالة الأسلوب الخبري بين الحصول والفقد ، الحصول كما في (فأراه كالعشب المسافر في جبين الأرض يزهو في اخضرار) والفقد في (وتمر أقدام السنين عليه يخبو ثم يسقط في اصفرار).

أم الأسلوب الإنشائي فيتوزع ما بين النداء والأمـــر ، وهمـــا يتوجهان بالخطاب إلى الآخر ، فـــي محاولـــة للتواصـــل الـــذي يخلص الذات من شعورها بالوحدة والفقد والعجز والتردد، ولكن هذا الآخر ليس سوى أحد وجوه الذات ، تستنجد بالذات تلجأ إلى نفسها المحاصرة أو التي تغلفت بالقناع في محاولة للخـــلاص أو التحرر أو استعادة الطاقة الروحية التي تشتت منها.

ثم يتعمق هذا التقابل بالالتفات البلاغي الذي بدأ بـــه الشـــاعر (وجه جميل طاف في عيني قليلا واستدار) وهـــو حـــديث عـــن غائب ، ليصل الشاعر عبر هذا التحول الالتفاتي إلى الذات مـــن خلال ضمير المتكلم (وجه جميل طاف في عيني قليلا واســـتدار ومضيت أجرى خلفه .... فوجدت وجهي في الجدار) .

البنية المجازية

لا يكتمل هذا التقابل سوى بالنظر إلى البنية المجازية التي اعتمد عليها الشاعر في تأسيس العناصر النصية وتوزيعها في القصيدة .

إن المقطع الأول من النص (الأبيات ١ ــ ١٠) يقوم على الاستعارات التشخيصية، وهذه الاستعارات تسمح بالانتقال بين الحقول المعجمية وتقيم علاقة ترابط فيما بينها.

إن الأرض تتشخص في كيان إنسان من خلال الجبين الدال على الارتفاع ، والزمان يتشخص بكيان إنسان آخر من خلال الأقدام وهي الرمز الدال على الهبوط ، وهذه الحركة الجدلية بين المكان والزمان ناتجة من تقاطع هذين العنصرين ، العنصر المكاني مع العنصر الزماني ، وهي لا تستمر في مجال الارتفاع كثيرا إذا سرعان ما تتجه إلى الهبوط والفشل. والهبوط تدعمه أكثر من استعارة تشخيصية أخرى، وتتمثل هذه الاستعارات في السقوط "في اصفرار" وهذه علامة دالة على الموت من جهة، ومن جهة أخرى يقيم الدال (اصفرار) علاقة بين حقل الخصوبة (الأرض / العشب) الذي تحول إلى بنية السلب من خلال هذه العلامة (الاصفرار) والحق الإنساني حيث يصبح الاصفرار علامة دالة على فقدان الحيوية والروح، فهو علامة دالة على

الموت الإنساني أيضا.

تنسحب ســلبية الزمــان علــى المكــان (الأرض شــاخت) بالتشخيص ويتحول رمز السلب (البوار) إلى كيــان تشخيصــي آخر يتجاوز البعد الإنساني إلى البعد الحيوى (الســنين الخضــر يأكلها البوار).

إن الاستعارة هي العامل الأساسي في ربط العناصر النصــية والدلالات المعجمية، فهي تقيم علاقة بين النجم والعشب واللؤلؤة والمحار والحلم من جهة ، والسقوط والاصفرار والعفن والقفــار والانتحار والجدار من جهة أخــرى، لنجــد البنيــات النصــية الصغرى القائمة على الاستعارات الجزئية تمتد لتشــكل البنيــة النصية الكبرى القائمة على دمج الدلالات المعجمية ليتكون منهــا المجاز الكلي الذي يسمح بالتفسير الدلالي.

وإذا كان للاستعارة دورها في الدمج التركيبي والدلالي، فــإن الكناية تؤسس المقطع الثاني (الأبيات من ١١ ــ ٢٤) بصــورة واضحة تجعل من المقطع كله كناية كبرى دالة على الحيرة مــن جهة والفقد من جهة أخرى .

البنية السردية والدرامية

كان حديثنا في البنية التركيبية وتقسيم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع تمهيدا للحديث عن البنية السردية الكائنة في نسيج النص الشعري الذي نتناوله بالتحليل، ولا يمكن تفسير الخطاب الشعري إلا من خلال التأمل في نسيجه الكلى عبر اللغة وأبجدية الفن الشعري بل والفنون بصفة عامة.

ولكي نتحدث عن العناصر السردية في النص يجب أن نشير إلى أهمية الإنجاز النقدي الحديث في تأسيس علم السرد ، وأن نحدد بعض العناصر السردية في ضوء هذا العلم .

يعني علم السرد بمعالجة التجربة السردية من خلال تصنيف ثنائي شهير هو الحكاية والخطاب ــ طبقا لتزفيتان تودوروف ــ فالحكاية هي المحتوى القصصي ، إنها العالم الموازي للواقع الإنساني: شخصيات.. أحداث .. فضاء للحركة.. صراعات.. أما الخطاب فهو طريقة عرض هذا العالم: من الذي يتكلم.. من الذي يرى .. كيف يتم تنظيم العناصر السردية في جسد اللغة.

وقد حقق الإنجاز المنهجي في مجال السرديات مجموعة من المقولات والإجراءات يمكن القول بأنها تضيف إلى الرصيد البلاغي الإنساني العام إضافات جديرة بالتأمل والمتابعة والدرس الذي يربطها بمنظومة القيم المعرفية والجمالية بوصفها تفيد في كشف خفايا التواصل الإنساني بالخطابات الرمزية وتوجيه حركة الرأى العام بطرق غير مباشرة، فالسرد حجاج وإيحاء ودفع الذات المتلقية إلى التماهي مع ما يريده السارد .

وإذا نظرنا إلى القصيدة موضوع الطرح النقدي ونحن نضع في الاعتبار أننا ندرس البنية السردية في خطاب شعري ، سنجد أن هذا الخطاب الشعري منذ الاستهلال يعتمد على المتوالية الفعلية التي يتأسس عليها الخطاب السردي كالآتي :

ــ وجه جميل :

طـاف

استندار

يزهـو

وهي متوالية ارتفاع ، تعقبها متوالية سقوط كما يتضح في :

ــ أقدام السنين :

تمر عليه

يخبو

يسقط

والفاعل في المتوالية الأولي هو النجم ذاته ، لكن الفاعل فـــي المتوالية الثانية يكون في البداية (أقدام السنين) ويتحول النجم إلى مفعول ، إلى مستقبل للفعل ، وحينما يقوم بالفعل يكون فعله فـــي الحقيقة فعلا نحويا فقط (يخبو / يسقط) لكنه ليس فـــاعلا دلاليـــا، لأن دلالة الفعل في السياق النصي تعود إلى أقدام السنين .

ولا تمضي المتواليات بمعزل عن دور الـــراوى، بمعنـــي أن الحكاية ليست مستقلة بالطبع عن الخطاب ، وبصفة خاصـــة أن الراوى هنا مشارك في الأحداث باعتباره شخصـــية محوريـــة ، لأننا أمام نص شعري غنائي تحضر فيـــه ذات الشـــاعر طـــوال الخطاب .

فالراوى يقوم بفعلين : فعل الرؤية ، وفعـــل الروايـــة معـــا . وذلك من بعد الاستهلال الشعري مباشرة حينما قال (فأراه).

إن فعل الرؤية هنا يحيلنا إلى مجال الرؤيـــة المصـــاحبة ، أو يؤسس بين الراوى المصاحب الذي يعلم ما يدور أمامه ويشارك الشخصيات في مساحة المعرفة.

ثم ينتقل الراوى من صيغة الرؤية المصاحبة إلى الرؤية من الخارج حين يتحدث عن الماضي وعن علاقته بذاك النجم (كم عشت أجرى خلفه).

وما يلبث أن يعمق الدراما السردية القائمة على الصراع بين النجم والزمان، وهو صراع غير متكافئ؛ بنوع آخر من الدراما، هو الدراما المسرحية الإنشادية المباشرة المتمثلة في النداء والأمر .

ومن خلال النداء والأمر وصوت الراوى المعبر عنهما يستحضر السياق شخصية جديدة هي (سندباد العصر) وينتهي المقطع الأول نهاية شديدة الدرامية متمثلة في وجه مصلوب فوق قناع مستعار .

وهذا البناء الدرامي يستدعي البنية المسرحية المعهودة القائمة على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : هو عرض للشخصيات والعلاقات الدرامية التي تربط بينها وبذلك تتصاعد الأحداث ليتنامي الموقف الدرامي أو الأزمة، وهذا ما حدث في المقطع الأول .

الفصل الثاني : يبدأ النص بداية سردية واضحة متخذا من العلامة (كان) مدخلا قويا إلى العالم، وهذه العلامة وثيقة الصلة بالخطاب القصصي العربي ، وبصفة خاصة ميراثه الذي كان أقرب إلى الشفاهية .

لكن النص لا ينطلق إلى المتواليات الفعلية كما حدث في المقطع الأول ، وإنما بوصف المناخ المحيط بالأحداث والشخصيات ، وهذا ما يطلق عليه مستوى القرائن في علم السرد.

والقرائن (الصفات الخاصة بالشخصيات والأماكن والأشياء) في المقطع الثاني تكثف من دلالات الحيرة والتردد والعجز، ولا توجد متوالية يحدث فيها حصول الراوى باعتباره الشخصية الأساسية في النص وفي هذا المقطع بالتحديد على نجاح يمكن أن يشبع لديه حاجاته ورغباته، ويحقق له تواصله مع العالم، فما يلبث الاستفهام التركيبي الحائر أن يتحول إلى نفي متكرر (لا أرى شيئا / لن ترى / لن تجد).

الفصل الثالث : وهو المقطع الصغير الذي تختتم به القصيدة، وكأنه لحظة التنوير في القصة القصيرة، أو لحظة إسدال الستار في المسرحية ، وينتهي بالحصول ولكنه الحصول القائم على المفارقة التي تفسر النص ، فهو لا يحصل على الوجه الجميل، وإنما يحصل على وجهه من جهة، ومن جهة أخرى تحدث المفارقة الثانية إذ لا يدخل في المدار الذي يبحث عنه وإنما يصطدم بالجدار، ليقع في دائرة الجمود والحصار بدلا من أن ينطلق في المدار الذي يفتقده منذ عنوان القصيدة .

ولأن الشاعر كاتب درامي أيضا بجانب كونه شاعرا غنائيـــا فإن خطابه الشعري يستمد هذا البناء الـــدرامي داخـــل القصـــيدة الغنائية متجاوزا الغنائية الخالصة إلى الدراميـــة القائمـــة علـــى التعدد والصراع والحوار ومستحضرا نمط المأساة في نموذجهـــا التكويني الموروث من الأغريق .

البنية الدلالية

البنية الدلالية هي محصلة ضرب ما سبق، هي ناتج العلاقات المتقاطعة بين البنيات المختلفة، ولكنها في الوقت ذات إعادة قراءة لبعض العناصر التي تؤدى دورا في تشكيل النص ودلالته ولم تندرج في البنيات التشكيلية لسبب أو لآخر، وبصفة خاصة أن النص دائما له فضاء يتصل هذا الفضاء ببعض العناصر، ولكنه يمتد بها ويجعلها حارة بصورة ضمنية بحيث لا يمكن فهم العلامات النصية فهما كاملا إلا من خلال هذا الفضاء وما به من إشارات وإيحاءات.

إذا عدنا إلى البنية الإيقاعية سنجد أن المقطع الزائد في الطول الذي اعتمدت عليه القافية يبدأ منذ العنوان (النجم يبحث عن مدار) وفي البيت الاستهلالي المتكرر يأتي هذا المقطع في نهاية كلمة (استدار) أما البيت الأخير أو لحظة التنوير، أو مشهد إغلاق الستار الختامي، فيأتي هذا المقطع في كلمة (الجدار).

من الواضح أن هذا المقطع الذي نتحدث عنه هنا هو المقطع (دار) وهو ليس مقطعا صوتيا فحسب، بل هو علامة دلالية.

وهذه العلامة ثنائية، فهي اسم من جهة وفعل من جهة أخرى، وفي حالة كونه اسما فهي دالة على السكون والاحتواء، أما في حالة كونها فعلا فهي دالة على حركة مستمرة للفاعل أو حركة الذات حول نفسها.

وفي السطر الشعري الثامن عشر تأتي هذه الوحدة بصيغتها الاسمية مباشرة، ومسبوقة بدلالتها الفعلية :

لما لا أسافر ...

ألف أرض تحتويني ...

ألف متكأ ودار ...

فإذا أضفنا إلى هذا وجود شخية (سندباد العصر) على المستوى السردي والدرامي، فإننا نواجه بدلالة ثنائية، دلالة الرحلة ولكنها رحلة من أجل السكون، من أجل البحث عن الدار أو السكن أو المدار، باعتبار أن المدار هو المجال الذي يحتوى الحركة والسكون معا، إنه حركة في مجال أو هو سكون في منظومة حركية محسوبة ومحددة.

لكي ندرك السبب في عدم نجاح الذات في دخول هذه المنظومة التي تعد حلما يكاد يكون مستحيلا، علينا أن نبحث عن العنصر الذي لم يظهر سوى مرة واحدة في النص ثم فرض نفسه على الفضاء النصي بحيث لا يمكن إدراك الدلالة النصية

إلا من خلاله، وهذا المنصر هو (القناع).

وأهمية هذا القناع تكمن في أنه يحقق العلاقات بين المستويات البنائية المتعددة التي تناولها التحليل. فهو أساس التفسير الدرامي باعتباره مرتبطا بالفن المسرحي، وبمفهوم المغايرة القائمة بين الشخصيات المتعددة في الخطاب السردي باعتبار هذه الشخصيات صورا من الذات، أو بمفهوم العالم النفسي "لاكان" هو الانعكاس المتعدد للذات في المرأة، وهو في الخطاب الشعري العلامة المفسرة لمفهوم الاستعارة.

وعلى المستوى الإيقاعي فإن المقطع (دار) وبصفة خاصة في الوحدة المتكررة (استدار) يدل على المغايرة في الاتجاه ، على انسحاب الوجه الحقيقي وحضور الوجه الآخر .

وهو (القناع) في النص يعلن عن نفسه صراحة في السطر الشعري العاشر، هذا السطر الذي يقع في نهاية المقطع الأول (أو الفصل الأول) أي يقع في ذروة اللحظة الدرامية المتصاعدة بعد النداء والأمر والاستفهام :

هل آن للوجه الذي صلبوه...

فوق قناعه عمرا ...

بأن يلقي القناع المستعار ...

وهذا القناع هو المفسر لضياع الذات ، فلو تخلصت الذات

منه لتحررت وأصبح بمقدورها دخول المدار الحقيقي والاستقرار في الدار الحقيقي، ولكنها مقيدة به لا تستطيع أن تحصل على الحقيقة إذ يظل العالم في نظرها عالما مستعارا ، عالما غير حقيقي ، تمارس فيه دورتها الاغترابية ، وتلك هي أزمة سندباد العصر التي تعد القصيدة معالجة جمالية معرفية لها ، فالقصيدة بحث يقوم على التشكيل الجمالي ، أي بحث له لغته الخاصة .

إن السندباد الحقيقي هو البطل المغامر في البحار ، الذي ينقذ الآخرين ويحقق ذاته ، أما سندباد العصر فهو مقيد بقناع يجعله يدور في عالم زائف فلا يجد اللؤلؤ أو المحار ، لا يجد النجم أو المدار ، لا يجد سوى عفن البحار .

إنه يجرى وراء نجم طريد ، والنجم رمز الهداية ، فإذا كان رمز الهداية ذاته في حاجة إلى مدار ، فما بال الذات المتعلقة به، إن الذات المتعلقة به في لحظة دق غنائية ودرامية معا ترى نفسها ، ولكنها ترى نفسها (في الجدار).

والجدار يتقابل مع المدار ، المدار انفتاح وحركة واحتواء ونظام ، أما الجدار فهو انغلاق ، هو مثل عملية الصلب التي حدثت للوجه المختفي المحاصر بالقناع .

وإذا كان النص يتحرك داخل مدار المفارقة بين المدار والجدار ، بين المنظومة التي يتحرك في إطارها النجم أو الذات من جهة ، والجدار ذاك الحاجز الذي لا يسمح للذات الحقيقية

بالخروج والانطلاق من جهة أخرى ، فإن الشعر هــو تشــكيل المفارقة .

الشعر هو اللغة الاستعارية القــادرة علــى كشــف الأقنعــة المستعارة ورصد الحقيقة المتوارية في الضمير الإنساني .

النص الشعري من هذا المنطلق اكتشــاف معرفــي ، مثــل اكتشاف قوانين الطبيعة ، إنه اكتشاف للقوانين التي تخضع لهــا الذات الإنسانية في تعاملها مع العالم عن طريق الرمز .

وأهمية التحليل النقدي القائم على استقصاء العناصر البنائيــة تنطلق من كونه يدعم القراءة التأويلية المنهجية ويربط بين رؤية الناقد والتشكيل النصي بحيث لا تصبح القراءة النقديــة إســقاطا خارجيا من الذات القارئة دون اعتماد على آليات منهجيــة تقــوم العلاقة السببية بين العلامــة الإبداعيــة والعلامــة النقديــة ، أو بصيغة أخرى لا تجعل النقد مجرد تجاور علامات ، أو تفســير للعلامة بعلامة لنظل في دائرة الدلالة المؤجلة كما عند دريدا لأن الدلالة من وجهة نظرنا عملية تداولية يحتاج إليها العقل الإنساني لكن هذا العقل الإنساني المتطور النشط اليقظ ينطل من التــداول الاستهلاكي للدلالة إلى البحث عن دلالات جديدة في المنظومــة ذاتها ، ليظل الإبداع نجما في مدار ، بذلك يمكننا أن ننظر إلــى نص فاروق جويدة السالف **(النجم يبحث عن مدار)** علــى أنــه محاولة لقراءة العملية الإبداعية في حد ذاتها، محاولة يسعى بهــا

المبدع لأن يضع ذاته في المدار الحقيقـي للإبـداع ، محاولـة لكشف الأقنعة الإنسانية المستترة باللغة ، محاولة لتعرية سندباد العصر التائه في عالم من الزيف المصطنع ، النجم يبحث عن مدار ، قصيدة في البحث عن وجه المبدع داخل الإنسان الـذي أعياه الدوار في العالم الاستهلاكي .

لكن إشارات ما تربط بين مرجعية تجربة الشاعر في واقعـه والتجربة النصية الجمالية، تلك الإشارات التي لا يفضـلها النقـد الشكلي والبنيوي بالطبع ، سنجد حضور الريف الأخضـر فـي إشارة للماضي الثري الذي كانت النفس فيه متصـالحة تعـرف دارها وتسعى في مدارها، زمن الطفولة الذي اختنق خلف أقنعـة المدينة والمؤسسات ، سنجد عنوان الديوان "آخر ليـالي الحلـم" يتصل بمفهوم القصيدة اتصالا وثيقا ، فالقصيدة تجربـة حلـم ، والحلم نابع من الواقع ، في تلك المرحلة الزمنية التي نقبل فيهـا على النضج بعد أن اتضحت لنا ملامح حياتنا ، بعد أن تجاوزنـا أوهام العاطفة، وأصبحت همومنا أكثر إنسانية، وبـدأنا الرحلـة المعاكسة ، رحلة البحث عن الذات الحقيقية لنا من خلال استعادة كل ما هو متقابل في فضاء الذاكرة ، هنا في منتصف العمر نبدأ في وضع الأحلام والأوهام والحقائق معـا ، لـم يعـد الآخـر العاطفي الحميم هو المنقذ الذي سنبحث عن العنوان في عينيـه، صادقة تلك العيون أو كاذبة ، مخلصة كانت أم خائنة ، لم يعـد الأمر كذلك ، إنها مشكلة الحقيقة التي تخصنا في إطـار سـياق

لامني متحول عشنا فيه نبحث عن شـيء نتحـد بـه وتـوارت الأشياء في سياقات العمر كنجم طاف واسـتدار لنجـد أنفسـنا وحدنا.

ماذا نطرح من أنفسنا الحقيقة وماذا نخفي ؟ من الـذي يرانـا على حقيقتنا سوانا ، نحن الذين نبصر أنفسنا في مرآة الحقيقـة ، في الجدار حيث لا أحد معنا، نحن الذين نعرف أن أعذارنا التي نقدمها للآخرين محض مبررات وهمية؛ أن حقيقتنا في أعماقنـا، ولكن ماذا نفعل وقد دارت بنا مدارات ليسـت لنـا وأيـن هـي مداراتنا : التي نحن فيها الآن ؟ التي نتمني أن نصل إليها؟ التـي كنا فيها في الزمن الأول؟ أم التي تراودنا في الأحلام ؟

هنا في آخر ليالي الحلم ، في مرثية للتجربة العاطفية التقليدية تدرك الذات الفرق بين الوهم والحقيقة ، تدرك أن هنـاك واقعـا قادما عليها أن تدخل إليه ، عليها أن تواجهه كما تواجه ذاتها في الجدار ، وقد كانت من قبل تنشد هذه الذات في عيـون الحبيبـة الحلم ، وهذا ما يجعل الذات تراجع نفسها لتنطلق فـي مرحلـة حياتها الجديدة متجاوزة أوهامها وسـاعية إلـى مـدار حقيقـي تتصالح به مع تاريخها وكلماتها وأدوارها، مرحلة لم يعـد فيهـا الأخر هو الذي يستطيع أن يقدم لها المساعدة العاطفيـة المؤقتـة الخادعة ، لقد اكتشفت ذلك وهي تنهض من آخر ليالي الحلـم ، وتسعي في تجربة الرحلة الاكتشافية المعرفية باحثة عن مدارها.

إن القصيدة دال كلي رمزي يقــوم بقــراءة مفهــوم الإبــداع ويبحث عن مدار في منظومة المعرفة الإنسانية المترابطة .

هنا استطاع جويدة أن يقيم حلقات الوصـــل الرمـــزي فكـــان إدراك العالم مترابطا : الذات الفردية والذات الاجتماعية والــذات الإنسانية تسعي للحقيقة في بحث معرفي عبر التجربة التاريخيـــة لكي ينطلق إنسان العصر في مدار الصدق الــذي تطمـــح إليـــه أشواقنا وتتوق إليه أرواحنا ونكتشف فيه ملامحنا التـــي كـــادت تطمسها الأقنعة .